

Teksty Drugie 2014, 3, s. 49-56



Rękopis 4D

Marek Troszyński

Marek Troszyński

Rękopis 4D

Odręczny zapis, będący jeszcze do niedawna podstawowym, najbardziej dostępnym sposobem przekazu piśmiennego, w epoce żywołowego rozwoju mediów elektronicznych nie tylko stracił na znaczeniu, ale właściwie znikł z pola widzenia. Można żyć pod jednym dachem z kimś, być z nim blisko – i nie znać jego charakteru pisma – jeszcze całkiem niedawno rzecz nie do pomyślenia. Ważny aspekt składający się na naszą wiedzę o drugiej osobie odszedł w niepamięć. Nie tylko jako unikatowy ideogram – niepodrabialny znak rozpoznawczy każdego, ale także narzędzie kształtowania charakteru i wyrabiania ręki. Ruch dłoni idący z ramienia jest emanacją całego ciała i odzwierciedla struktury mózgu, a nawet, co wiadomo od niedawna, ma wpływ na wytwarzanie nowych połączeń nerwowych.

Fakt usunięcia indywidualnej ekspresji z poziomu graficznego, brak doświadczenia z różnymi charakterami pisma powoduje w konsekwencji, że odręczny zapis na tablicy staje się dla studentów coraz mniej zrozumiałym hieroglifem, nieskomplikowany zaś, kaligraficzny wręcz tekst z XIX wieku prawdziwą zagadką. Unifikacja zapisu przez przekształcenie go w zaprojektowany przez grafika wzorzec wcześniej pojawiała się dopiero na etapie

Marek Troszyński

– doktor, pracownik Ośrodka badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego w IBL PAN. Specjalista w zakresie życia i twórczości Juliusza Słowackiego oraz edytorstwa naukowego i tekstologii. *On the Shoulders of Giants. Herbert and Miłosz. An Essential Dispute.* „The Sarmatian Review” 2010 vo. XXX, No. 1; *Słowacki pisze dramat*, „Przestrzenie Teorii” 2010 (13). Kontakt: mtroszynski@wp.pl

drukarni. Teraz dokonuje się na poziomie każdego człowieka dysponującego w komórkach czy tabletach gotowymi wzorcami liter, uproszczonymi, często pozbawionymi polskich znaków diakrytycznych. Podobny proces, acz na znacznie mniejszą skalę, odbył się już wcześniej na etapie spopularyzowania maszyny do pisania, która nie tylko ujednoliciła kształty liter, ale i wyrównała ich proporcje. Technika pisania maszynowego wymagała jednakowej szerokości wszystkich bez wyjątku liter, także na przykład „i” oraz „w”. Można to zaobserwować w kroju tych liter w dostępnych w Wordzie zestawach czcionek Courier lub Courier New, który naśladuje dawną formę znaków maszyny do pisania: „i”, „w”.

Cyprian Norwid – także grafik i artysta – odczuwał mocno nieprzypadkowość kształtu litery, znajdując w niej zasadę funkcjonalności typową dla architektury:

Litera wcale nie jest, jak tuszy niektóry,
Czyms dowolnym, co nie ma swej architektury,
Ani uzasadnionym na pierwiastku wiecznym.
Stara jak słowo: o n a – czyni j e s t a c e c z n y m.

– pisał w *Rzeczy o wolności słowa*¹. Norwid nieprzypadkowość wyglądków graficznych uzasadnia „pierwiastkiem wiecznym” – prawdopodobnie chodziło mu o relację głoski i kształtu odpowiadającej jej litery w typografii. Litera jest odbiciem idei, pośrednikiem Logosu, jest taką samą sygnaturą wyższej rzeczywistości, jak kształty w świecie natury w teorii Paracelsusa. Ale słowa Norwida można odnieść także do indywidualnego duktu pisma, a nawet do poszczególnych, akcydentalnych wykonań wzorca kaligraficznego – naznaczonych na przykład pośpiechem czy też szczególną starannością. Wahania i odstępstwa od osnowy² zwracają uwagę na siebie jako wariant kształtu, stanowią rodzaj alikwotów składających się na indywidualny styl – formę nierozłącznie zrośniętą z przekazywaną treścią. Pierwiastek wieczny jest obecny w indywidualnym wykonaniu i odbija nie tylko niezmienną, zapisaną w górze prawdę, ale także jej jednostkowe, doraźne wcielenie.

Ogólny dryf w kierunku cywilizacji ikonicznej przejawiał się także przeniesieniem na elektroniczne nośniki ogromnej liczby obiektów obrazkowego residuum kultury – w tym także rękopisów. Z zapalnym przeprowadzaniem dzieła digitalizacji ułatwiło dostęp do archiwalnych zbiorów rękopiśmiennych,

1 C. Norwid *Rzecz o wolności słowa*, cz. III, w. 35-38. *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, PIW, Warszawa 1971, s. 572.

2 Osnowa – tu: podstawowy wzór kaligraficzny wyuczony w szkole, na który nakładają się później deformujące go nawyki indywidualne.

wcześniej możliwy tylko dla nielicznych specjalistów. Powstanie w 1982 roku francuskiego Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), a wcześniej w roku 1972 Centre d'Analyse des Manuscrits dowartościowało badania nad rękopisami jako podstawową procedurę analityczną. Francuska „szkoła genetyczna” swobodne żeglowanie po oceanie dowolnych skojarzeń, zależnych od doświadczenia i erudycji interpretatora, skierowała na twardy grunt niepodważalnego, rękopiśmiennego świadectwa³.

Możliwość kontaktu z autografami pisarzy za pośrednictwem Internetu pozwoliła z autopsji przekonać się, jak naprawdę wyglądały teksty znane wcześniej z równiutkich szeregów czcionek nic niewyrażających *per se*, na kartach oprawnych w tomy stojące w uporządkowanych rzędach na półce. Każdy, kto widział rękopisy Słowackiego czy Norwida, Puszkina czy Dostojewskiego, Stendhala, Balzaca czy Victora Hugo, chyba zawsze już biorąc do ręki książki z ich dziełami, patrzy na nie przez pryzmat pamięci odręcznego pisma autorów, jego charakteru, stłoczonych lub luźnych linijek, rysunków i innych znaków powstałych w czasie pisania. Ale nie tylko pamięć charakteru pisma, ale recepcję modyfikuje, w jakiś sposób wzmacnia ją (bądź zakłóca) obecność wielu zjawisk towarzyszących, całkiem przypadkowych, jak naddarcia, rozmazania pod wpływem wilgoci, kleksy czy ślady podpalenia, skazy i starcze, brązowe plamy. Wszystkie te cechy stanowią informację dodatkową, która sens zapisu wzbogaca o personalną energię twórcy – przez wygląd zindywidualizowany, jak rysunek linii papilarnych. Informacja ta może zmienić bądź czasem nawet przekreślić sens edytorskiego „tekstu głównego”. Znaczenie zdania antycypowane jest przez architekturę zapisu, wrażenie wzrokowe poprzedza odbiór rozumowy. Bazująca na analizie linii teoria Wassilego Kandinsky'ego przypisuje im energetyczne właściwości, zróżnicowane w zależności od kształtu, wzajemnych między nimi relacji, dające się odczytywać jako dodatkowy szyfr. Linie, które na obrazie malarskim trzeba wyabstrahować, w literackim odręcznym zapisie widoczne są bezpośrednio i poddają się analizie według tej teorii⁴.

Sugerowana w tytule wielowymiarowość rękopisu odnosi się właśnie do uprzestrzennienia znaczenia zamkniętego w pojedynczym słowie. Słowo

3 Zofia Mitosek (rozdział „Krytyka genetyczna”, w: *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 2004) podaje przykład pracy Philippe'a Lejeune'a, który analizując rękopisy *Słów Sartre'a*, dostrzegł „do tych warstw tekstu, które – pominięte w wydaniu książkowym – stanowiły jednak o jego sensie. Na przykład pisarz celowo opuszczał w narracji o swoim dzieciństwie te epizody, które przeczyły jego koncepcji pisarstwa, wypracowanej w wieku dojrzałym”. „Sartre rzutował na swoje dzieciństwo sytuację, w której znalazł się w latach czterdziestych, tworząc własną wersję filozofii egzystencjalnej”, s. 442, 441.

4 W. Kandinsky *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malarskich*, PIW, Warszawa 1986 (oryginał opublikowany w 1926 roku).

uwężone w druku i w kontekście innych drukowanych słów odmienia znaczenie w topografii rękopisu, w którym jest ono bardziej migotliwe i mniej czytywiste. W porównaniu z lekturą autografu wydanie drukowane to lekkostrawny preparat pozbawiony większości substancji odżywczych w stosunku do dania pełnowartościowego.

Wydaje się, że z przeniesieniem tekstu w środowisko elektroniczne proces „odrealniania” tekstu poczynił kolejny krok. Książkę zastępuje wielofunkcyjny „wyświetlacz”, całkowicie pozbawiony aspektu haptycznego, wirtualny, pozbawiający czytelnika nie tylko odczucia ciężaru książki, jej grubości, struktury papieru (dawniejsze książki drukowane – czyli wytłaczane-odciskane na prawdę miały wgłębienia zostawiane przez ołowiane czcionki w zetknięciu z papierem), jego koloru, a nawet zapachu. Te akcydensy także wpływają na odbiór – wbudowując się w treść czytanego tekstu, współtworząc jego nastrój – chociaż są to, nie zawsze uzgodnione z autorem, przypadkowe aspekty nadane przez twórców szaty graficznej, redaktorów i innych. Książki drukowano w etymologicznym tego słowa znaczeniu jeszcze całkiem niedawno – wszystkie książki w czasach moich studiów były trójwymiarowym wyciskiem. Przełom w technice druku i przejście z odlewów ołowianych na formy polimerowe odbył się u nas w latach 80. i zlikwidował efekt zagłębienia, lekkiego wciśnięcia litery w papier.

Kartka, która dzisiaj dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności przez wszystkie niepomyślności historii i przeciwne żywioły dotarła do naszych czasów, niezależnie, czy pojedyncza, czy jako część kodeksu, jest mapą nanoszonych w różnym czasie elementów, efektem nakładania się poszczególnych warstw. Interpretacja zapisu w myśl teorii wydzielającej tekst główny i poboczny musi opierać się na odtworzeniu chronologii jego powstawania, czyli rozpoznaniu tektoniki. Poszczególne warstwy, powstające w różnym czasie, na swój sposób korygują bądź uzupełniają zapis pierwotny, ale niekoniecznie muszą tworzyć z nim jakąś formalną czy treściową całość. Spójność jest tu całkowicie mechaniczna – polega na zwykłej przyległości różnych zapisów. W procesie zapisywania płaszczyzny kartki da się wydzielić poszczególne etapy odpowiadające kolejnym warstwom, które mogą częściowo się pokrywać czy zachodzić na siebie. Ustalenie chronologii, oddzielenie od siebie poszczególnych zapisów jest częścią procesu zmierzającego do ustalenia kierunku ich ewoluowania twórczego zamiaru, rodzaju relacji między pojawiającymi się adnotacjami. Ale także dokumentują kolejnych właścicieli oraz znaczą ślady swych losów, wpływającego czasu.

Nośnikiem wszystkich tych warstw, ekranem jest biała, niezapisana kartka, na której w wyłobieniu pozostawionym przez zaostżony czubek gęsiego pióra atrament zostawił ślad. Kartka zresztą nigdy nie jest biała, często też ma ślady wytwórcy – znak wodny. Odślanianie „tekstu głównego” – przetwarzanie

labiryntu zapisu na prosty, linearny ścieg gramatycznie powiązanych zdań – jest najbardziej banalną czynnością edytorską i najbardziej oczekiwanym rezultatem pracy nad rękopisem. Ale proponowane przeze mnie „rozwarstwianie”, badanie tektoniki rękopisu ma prowadzić nie do wyczarowania z totalnego nieładu grzecznej książeczki, tylko wręcz przeciwnie – do pokazania wzajemnej relacji całego gąszczu, wszystkich zapisów, których sąsiedztwo może mieć ze sobą w skrajnych przypadkach tyle wspólnego, co Lauréamontowe „przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola”. Relacje znaczeń zapisanych obok siebie wyrazów mogą być sprzeczne lub zerowe – w każdym razie dla dzisiejszego czytelnika nie do odgadnięcia. Lektura manuskryptu niebędącego czystopisem – a więc odręcznym egzemplarzem naśladującym formę książki, musi prowadzić niechybnie do przekonania, że książka jest **niemożliwa**. Na dobrą sprawę nie była możliwa nigdy i słowa Marguerite Yourcenar, cytowane w dalszej części artykułu, tę sytuację najlepiej oddają.

By można było mówić o relacjach sensu (lub bezsensu) między wariantami należącymi do różnych warstw – pochodzących więc z różnych etapów myślenia – należy rozwiąć ten zapis jak kłębek Ariadny. Najbardziej praktycznym i sensownym zabiegiem jest stopniowe zdejmowanie kolejnych warstw. Tak jak przy odkrywkach archeologicznych. Dokonywany wcześniej w myślach proces można obecnie wizualizować przy pomocy nieskomplikowanych programów graficznych.

Zewnętrzną skorupę – tę warstwę wierzchnią, najpóźniejszą – stanowią zazwyczaj stemple i wpisy inwentarzowe biblioteki czy archiwum, naniesiona ręką archiwisty ołówkowa (najczęściej) paginacja lub foliacja; czasami umieszczano także bezpośrednio na kartce wpisy dotyczące na przykład ubytków, proveniencji i inne. Zdjęcie tej warstwy odsłania kartkę w takim stanie, w jakim dotarła ona do archiwum. Kolejną czynnością jest wyłowienie z autografu wpisów obcej ręki, powstałych najczęściej po przejęciu rękopisu przez spadkobierców czy innych nabywców. Mogą to być na przykład propozycje lekcji miejsc bardziej zawikłanych lub trudniejszych fragmentów, skreślenia i inne ślady redagowania tekstów wprost na rękopisie. Jeszcze na początku XX wieku praca nad rękopisami Słowackiego czy nawet Mickiewicza mogła przybierać takie, dzisiaj byśmy je określili – barbarzyńskie formy.

Wirtualne zdjęcie tej drugiej warstwy teoretycznie powinno ukazać autograf w takim stanie, w jakim znajdował się on do śmierci autora – a w każdym razie do momentu jego ostatniej ingerencji w zapis. Z punktu widzenia redaktora-wydawcy ta autorska warstwa jest najważniejsza. Ona bowiem odzwierciedla to, co dla badaczy literatury – edytorów, jest najważniejsze: brudnopis utworu literackiego.

Najprostszą techniką postępowania w dalszym ciągu jest próba dotarcia do dwóch skrajnie odległych od siebie wersji – zapisu pierwotnego oraz jego ostatecznego brzmienia. Między tymi biegunami może być pewna ilość faz pośrednich. Praca nad tekstem, natchniona koniecznością znalezienia linearnego zapisu, przypomina swoisty kontredans – nie jest progresywnym dokładaniem słów czy ich zastępowaniem, lecz przeplotem starych i nowych wersji, a także nawrotem do pierwotnych pomysłów. Praktyczna kolejność wyłonienia linearnego ciągu słów i zdań pozbawia tekst znaczeniowej otuliny, tej matrycy, której obecność jest lepszym świadectwem sensu niż samo ostateczne słowo, wynik wyborów, odrzuceń w poszukiwaniu nieistniejącego błękitnego kwiatu – słowa doskonałego. Rzadko twórcy zdają sobie sprawę z tej ułomności literatury, która z takim uporem chce iść wąską ścieżką następujących po sobie słów po znaczenie i tak nieuchwytnie. W efekcie ich praca polega na rezygnacji z tych wszystkich dziczek i odrośli, które w procesie doskonalenia – kielznięcia tekstu głównego, musiały zostać usunięte. Najtrafniej wyraziła ten twórczy niedosyt artysty Marguerite Yourcenar, która w książce *Aleksis, czyli dramat o daremnych zmaganiach* zanotowała:

Pisać, to znaczy dokonywać nieustannego wyboru między mnóstwem wyrażeń, z których żadne mnie nie zadowala, zwłaszcza zaś nie zadowala mnie, gdy zostaje samo, bez tych odrzuconych. Choć przecież powinienem wiedzieć, że tylko muzyka pozwala zestawiać akordy według prawideł harmonii.⁵

Te akordy, o których mówi Yourcenar, można „usłyszeć” w rękopisach, utworach prawdziwie polifonicznych, które nie pozwalają na wędrowkę utartym szlakiem. Uwagę przykuwają przez rzucające się w oczy słowa przekreślone, słowa odrzucone, zmuszając do odkrycia takiego komponentu sensu, którego w ostatecznie wybranym słowie brak. Rozmaite wersje i warianty, słowa przekreślone, a czasem właśnie nieprzekreślone są wyrazem napięcia twórczego, energii, której wyrazem jest akord, współtworzony przez wszystkie dźwięki składowe.

Najstarsza warstwa zapisu – tekst pierwotny, w klasycznym przypadku, w naszym uzusie kulturowym rozpoczyna się w lewym górnym rogu, a kończy w dolnym prawym. Ten porządek do tego stopnia jest utrwalony w nawyku, że w podobny sposób jesteśmy skłonni odczytywać rzeczywistość, na przykład przestrzeń sceny, obraz czy nawet pejzaż, w podobny sposób przeczesywać go wzrokiem od lewej do prawej. Jak rowek w analogowej płycie, zbliżając się

5 M. Yourcenar *Aleksis, czyli traktat o daremnych zmaganiach*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1998, s. 15.

spiralnie ku środkowi, znaczy wpływający czas, tak zapisane rządkie od lewego górnego rogu do prawego dolnego stanowią podstawowy poziom odniesienia – punkt zerowy, od którego się wszystko zaczęło.

Opisany wyżej proces stopniowego odsłaniania poszczególnych warstw jest przykładowy i nie uwzględnia wszystkich komplikacji, które mogą wystąpić podczas eksploracji autografu. Pokazuje jedynie podstawowe etapy mogące pojawić się w standardowym rękopisie. Odkrywka ma doprowadzić do najstarszej warstwy – zapisu najwcześniejszego, którego wirtualne (bądź komputerowe) usunięcie powinno odsłonić nam czystą kartkę. Po zdjęciu tej ostatniej warstwy pierwszego zapisu, po zlanie do kałamarza atramentu z wyżłobionych przez pióro rowków, po odesłaniu słów w pozbawione ekspresji *continuum* ukazuje się nam *tabula rasa*. I dłoń autora, który jeszcze nie rozdziwiczyl ostrzem pióra oczekującej kartki i aura nabrzmiała od krystalizującej się mocy twórczej, jak łąka z Leśmianowskiego wiersza.

Odzyskując atrament, zdejmując go z faktury strony, wykonaliśmy jednocześnie gest anihilacji literatury, sprowadzenia jej do źródeł – nieograniczonych możliwości, których jednostkowe spełnienie, w dodatku wtłoczone przez wąski lejek edytorskich procedur w standardową „książkę”, jest wielkim oszustwem. Ukrywa bowiem prawdę autografu – prawdziwego dokumentu i jednostkowego obrazu, mapę mózgu, pewnego jego obszaru w przekroju czasowym. Tam też sens istnieje w skupiskach synonimów, w nagromadzeniach wariantów. Ocalony kontekst wariantów i synonimów czyni sens stereometrycznym, a jego zróżnicowana graficznie szata, wraz ze wszystkimi zakłóceniami zwykłymi dla autentycznego autografu, znakomicie wzmacnia siłę ekspresji. Lewa półkula domaga się porządkującego sensu, podczas gdy prawa zakłóca spokojny przekaz kontekstem, wyglądem, dodaje mu wielowymiarowości.

Cały proces archeologicznego rozwarstwiania zapisu, dokonywany intuicyjnie i w myślach, w środowisku elektronicznym ma szansę wizualizacji, dzięki której możliwe jest spopularyzowanie nowego spojrzenia, nowej filozofii lektury. Autorytarny czy wręcz apodyktyczny proces twórczy, podległy indywidualnemu talentowi, jawi się jako suma wyborów (a więc i odrzuceń), które nie tylko monolit geniusza stawiają w bardziej ludzkim świetle, ale jego jednorodny przekaz przekształcają w wiązkę oplatających się sensów. Zwracają uwagę na proces, a odwracają uwagę od ostatecznego efektu, wymuszonego przez zewnętrzne okoliczności: konwencję druku czy wręcz szantaż wszechwiedzącej redakcji stojącej na straży słownika, gramatyki, obyczaju, specyficznego gustu i konwensansu.

Rękopis 4D – nawiązując do ambicji zaspokajania przez dzisiejsze media potrzeb w sposób jak najbardziej realistyczny i dopasowany do możliwości percepcyjnych człowieka – to wizualizacja „przyrastania” autografu

i odnajdywanie jego autonomicznego sensu. Sensu wynikającego z zapisu niepodpierającego się ani niesugerowanego wydestylowaną z niego teksto-logicznie kanoniczną wersją drukowaną. Digitalizowane karty rękopisu, wstawiane do Internetu, czasem wyposażone w narzędzia nie oferują możliwości „rozwarstwiania” autografu – co najwyżej umożliwiają przeprowadzenie takiej procedury. W tym przypadku konieczny jest człowiek – kompetencje specjalisty i jego doświadczenie. Chociaż różnice w odcieniu atramentu, różne techniki i materiały stosowane do zapisywania umożliwiają wyodrębnianie powstałych w różnym czasie zapisów za pomocą algorytmów opartych na wyznacznikach kolorystycznych.

Powyzsza próba archeologicznej odkrywki dokonana na rękopisie przywodzi paradoksalnie do punktu, w którym najbardziej zaawansowana technika, usuwająca człowieka i alienująca go od rzeczywistości przekształcającej w zawrotnym tempie w nieskończone szeregi zero-jedynkowego przekazu, oferuje możliwość spotkania z najbardziej nieuchwytnymi przejawami minionej egzystencji. Daje nam do ręki ciągle jeszcze nie w pełni wykorzystane narzędzie rekonstrukcji oddalonego w czasie, osobowego bios i logos, pozwala dzisiaj usłyszeć szum skrzydeł przelatującego geniusza.

Abstract

Marek Troszyński

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES
(WARSAWA)

4D manuscript

Identifying mutual relations between various records of the author's signature requires a translation of topographic dependencies onto chronological ones, reversal of the process of textual layering. The turn towards manuscripts (rough copies) as an autonomous study object, with its own meaning independent of the meaning of the text as such, can be associated with the French genetic school. Manuscript opposes the author's hand which reveals what supposed to remain unnoticed. It is materially linked with the author, it bears the trace of its hand and includes other traces of the person's historical biography, available for decoding. A worked out scheme of this particular archeology of text is directed at convoluted records and can serve as an exemplary research procedure.